ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

30

Μπελλίνι



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

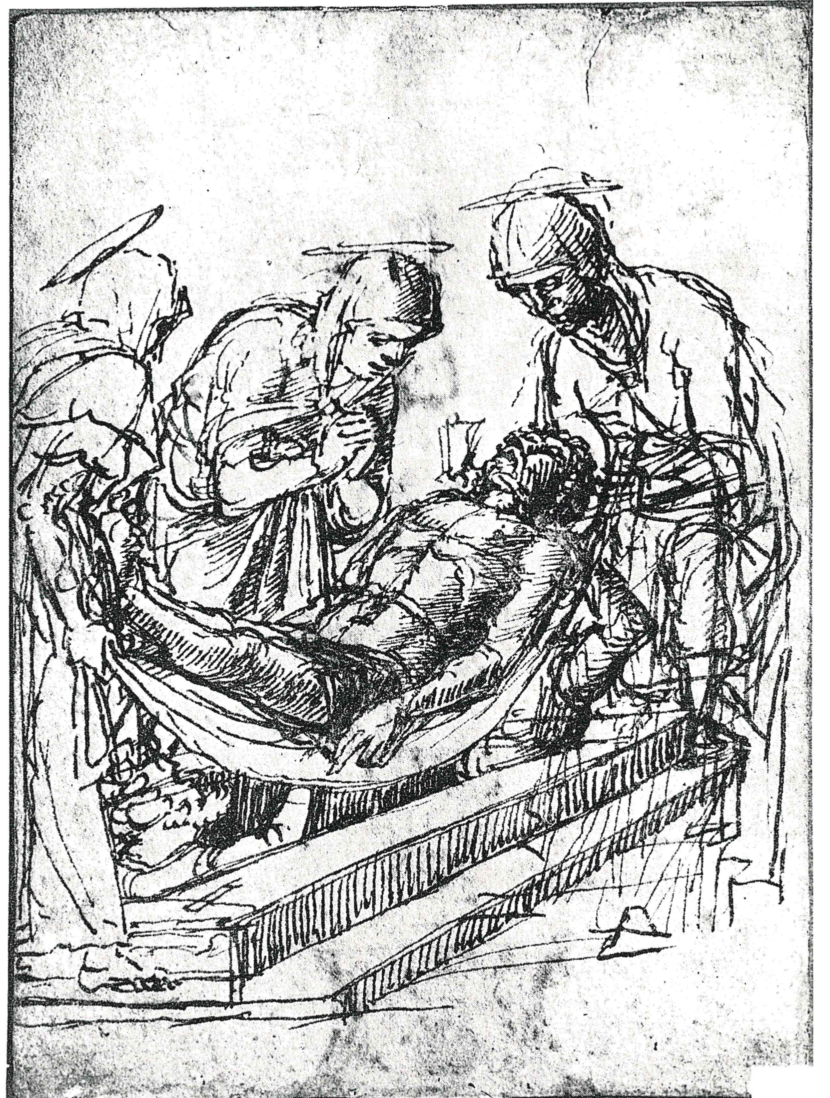
Τζιοβάννι Μπελλίνι

Ο *ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ ΜΠΕΛΛΙΝΙ ἢ Τζιαμπελλίνο γεννιέται στὴ Βενετία, πιθανὸν γύρω στὸ 1425, ἀπὸ τὸν Γιάκοπο Μπελλίνι καὶ τὴν Ἄννα Ριβέρσι· σύμφωνα μὲ ἄλλους μητέρα του εἶναι ἡ πρώτη γυναίκα τοῦ Γιάκοπο. Εἶναι ὁπωσδήποτε μεγαλύτερος ἀπὸ τὸν ἀδελφό του Τζεντίλε, ποὺ εἰκάζεται ὅτι γεννήθηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1429.*

Μεγαλώνει στὸ πατρικὸ ἐργαστήρι, ποὺ γιὰ τὴ συμβολή του στὴ βενετσιάνικη τέχνη ὑπάρχουν ἄφθονες μαρτυρίες καὶ τεκμήρια, καὶ ἀνάμεσα στ' ἄλλα τὰ δυὸ πασίγνωστα τετράδια σχεδίων τοῦ Λούβρου καὶ τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου. Ἀργότερα ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν κύκλο τοῦ Ἀντρέα Μαντένια, στὴν Πάδουα, καὶ μάλιστα μὲ τὸν ἴδιο τὸν Μαντένια ποὺ παντρεύεται τὴ Νικολόζια Μπελλίνι, ἀδελφὴ τοῦ Τζιοβάννι καὶ τοῦ Τζεντίλε. Ἀρχίζει νὰ ἐργάζεται στὴν Πάδουα· τὴ χαμένη σήμερα εἰκόνα γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τοῦ παρεκκλησιοῦ Γκατταμελάτα στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου («Ἰλ Σάντο») στὴν Πάδουα (1460) τὴν ὑπογράφουν ὁ ἴδιος, ὁ πατέρας του καὶ ὁ ἀδελφός του.

Ἀργότερα, ἀνάμεσα στὸ 1460 καὶ στὸ 1465 περίπου, τὸν ξαναβρίσκομε στὴ Βενετία, ὅπου ζωγραφίζει πρῶτα τὰ τέσσερα Πολύπτυχα τῆς Παναγίας τοῦ Ἐλέους κι ἔπειτα τὸ Πολύπτυχο τοῦ Ἁγίου Βικεντίου Φερρέρι. *(Τὰ πρῶτα βρίσκονται στὴν Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας στὴ Βενετία, τὸ δεύτερο στὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἰωάννη καὶ Παύλου).*

Τζιοβάννι Μπελλίνι



1

'Ανάμεσα στὶς 7 'Ιανουαρίου τοῦ 1470 καὶ στὶς 25 Νοεμβρίου τοῦ 1471 πεθαίνει ὁ Γιάκοπο Μπελλίνι καὶ ὁ Τζιοβάννι ἀναλαμβάνει τὸ πατρικὸ ἐργαστήρι μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφό του Τζεντίλε, ποὺ ὅλο καὶ περισσότερο ἀφιερώνεται στὴν προσωπογραφία. Τὸ 1479 ἡ Βενετικὴ Δημοκρατία στέλνει τὸν Τζεντίλε στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸν Μωάμεθ Β' (ἡ θαυμαστὴ προσωπογραφία τοῦ Μωάμεθ ποὺ ζωγράφισε ὁ Τζεντίλε σώζεται ἀκόμα), ἐνῶ στὸν Τζιοβάννι ἀναθέτει τὴ συντήρηση καὶ τὴ μερικὴ ἀνακαίνιση τοῦ ζωγραφικοῦ διάκοσμου στὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου στὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων (28 Αὐγούστου τοῦ 1479). Τὴν 1η 'Ιουλίου τοῦ 1480 ἔχει κιόλας καταβληθῆ ἕνα μέρος τῆς ἀμοιβῆς γιὰ τὶς ἐργασίες αὐτές.

Τὸ 1488 οἱ δυὸ ἀδελφοὶ ἐργάζονται στὴν αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου καὶ μάλλον ἔχουν τὴ διεύθυνση τῶν ἐργασιῶν, γιατὶ μὲ τὴ σειρά τους ἀναθέτουν στὸν 'Αλβίζε Βιβαρίνι, ποὺ ἐκπροσωπεῖ τὸ δεύτερο γνωστὸ βενετσιάνικο ἐργαστήρι, νὰ ζωγραφίση ἕναν πίνακα.

Στὶς 25 Μαρτίου τοῦ 1492 ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι ζωγραφίζει καὶ πάλι μέσα στὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου καὶ χρησιμοποιεῖ σὰ συνεργάτες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Βιβαρίνι, τὸν Λαττάντσιο ντὰ Ρίμινι, τὸν Μάρκο Μαρτσιάλε, τὸν Βιντσέντσο ντέλλε Ντέστρε, τὸν Φραντσέσκο Μπίσσολο καὶ τὸν Χριστόφορο Καζέλλι τὸν ἐπονομαζόμενο Τεμπερέλλο. 'Ο τελευταῖος θὰ μεταφέρη ἀργότερα στὴν Πάρμα τὰ διδάγματα τοῦ Μπελλίνι κι ἀκόμα περισσότερο τοῦ Τσίμα ντὰ Κονελιάνο, ἐπίσης ὀπαδοῦ τοῦ Μπελλίνι.

Στὶς 15 'Ιουλίου τοῦ 1492 ὁ Τζεντίλε Μπελλίνι ἀναλαμβάνει, γιὰ λογαριασμό του καὶ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ἄρρωστου ἀδελφοῦ του, τὴν ἐκτέλεση πινάκων γιὰ τὴν Αἴθουσα τοῦ Ξενώνα τῆς Σχολῆς τοῦ 'Αγίου Μάρκου (οἱ παλιότεροι πίνακες εἶχαν καταστραφῆ τὸ 1485 ἀπὸ πυρκαϊά). Λίγα χρόνια ἀργότερα, στὶς 26 Νοεμβρίου τοῦ 1496, ὅπως μαθαίνομε ἀπὸ ἕνα γράμμα τοῦ 'Αλμπέρτο ντὰ Μπολόνια, ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι προσφέρεται νὰ ζωγραφίση ἕναν πίνακα γιὰ τὸ σπουδαστήριο τῆς 'Ισαβέλλας Γκοντσάγκα· στὴ διακόσμηση τοῦ σπουδαστηρίου αὐτοῦ συμμετέχουν μὲ ἔργα τους ὁ Μαντένια, ὁ Κόστα, ὁ Περουτζίνο κι ἀργότερα ὁ Κορρέτζιο. Οἱ συζητήσεις συνεχίζονται ἀκόμα τὸ 1501, γιατὶ ὁ Μπελλίνι δὲ δέχεται νὰ ζωγραφίση τὸ θέμα ποὺ τοῦ προκαθορίστηκε.

Στὶς 6 Φεβρουαρίου τοῦ 1506 ὁ Ντύρερ περιγράφει ἀπὸ τὴ Βενετία, σ' ἕνα γράμμα στὸ φίλο του Πιρκχάιμερ, τὴ συνάντησή του μὲ τὸν Μπελλίνι καὶ δηλώνει ὅτι ὁ τελευταῖος εἶναι ἀκόμα ὁ πιὸ σημαντικὸς ζωγράφος τῆς Βενετίας, παρὰ τὴν προχωρημένη ἡλικία του. 'Εδῶ πρέπει νὰ προσθέσωμε ὅτι μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιοσημείωτες πτυχὲς τῆς τέχνης τοῦ Ντύρερ ἔχουν τὶς ρίζες τους στὸ ταξίδι του στὴ Βενετία καὶ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Μπελλίνι.

Στὶς 18 Φεβρουαρίου τοῦ 1507 ὁ Τζεντίλε Μπελλίνι κάνει τὴ διαθήκη του καὶ ἀφήνει στὸν Τζιοβάννι ν' ἀποτελειώση τὸν πίνακα γιὰ τὴ Μεγάλη Σχολὴ τοῦ 'Αγίου Μάρκου. Τὸ ἔργο, τὸ Κήρυγμα τοῦ 'Αγίου Μάρκου, βρίσκεται σήμερα στὴν πινακοθήκη Μπρέρα τοῦ Μιλάνου. Στὶς 28 Σεπτεμβρίου τοῦ ἴδιου χρόνου ὁ ζωγράφος ἀναλαμβάνει νὰ τελειώση τοὺς τρεῖς πίνακες ποὺ ὑπολείπονται γιὰ τὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου καὶ χρησιμοποιεῖ βοηθούς, ποὺ ἀνάμεσά τους ξεχωρίζουν ὁ Βιττόρε Μπελλινιάνο καὶ ὁ Καρπάτσιο.

'Ο Τζιοβάννι Μπελλίνι, σύμφωνα μὲ τὸ «'Ημερολόγιο» τοῦ Μαρίνο Σανοῦντο, Βενετοῦ διπλωμάτη καὶ ἱστορικοῦ (1466 - 1536), πεθαίνει στὶς 29 Νοεμβρίου τοῦ 1516: «'Ακούστηκε ἐκεῖνο τὸ πρωινὸ ὅτι πέθανε ὁ Ζουὰν Μπελὶν [ὅλη ἡ φράση εἶναι γραμμένη στὸ βενετικὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς], ἄριστος ζωγράφος, εἶχε τὰ χρονάκια του... ποὺ ἡ φήμη του εἶναι γνωστὴ στὴν οἰκουμένη, κι ἀκόμα καὶ τόσο γέροντας ποὺ ἤτανε, ζωγράφιζε ἐξαίρετα. Τὸν θάψανε στὸν "Αγιο Ζάνε Πόλο, στὸν τάφο ὅπου εἶναι θαμμένος κι ὁ ἀδελφός του Ζεντὶλ Μπελίν, κι αὐτὸς θαυμάσιος ζωγράφος».

CARLO QUINTAVALLE

«Ἄνθρωπος τῆς ἀδιάκοπης περισυλλογῆς, δὲ χόρταινε ποτὲ ν' ἀνατρέχῃ στὸ παλιό, νὰ καταλαβαίνῃ τὸ καινούριο...»

(Ρομπέρτο Λόνγκι)

ΜΟΝΟ τώρα τελευταῖα ἡ κριτικὴ ἀξιολόγησε σωστὰ τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι, ποὺ ἔπαιξε ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀποφασιστικότερους ρόλους στὴ ζωγραφικὴ τῆς Βόρειας Ἰταλίας τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, καὶ κατάλαβε τὴ σημασία τοῦ ἔργου του.

Ἂν ἐξαιρέσωμε τὶς ἀναφορὲς ποὺ ἔκαναν στὸ ζωγράφο ὁ Σαμπέλλικο (1502) καὶ ὁ Μικιέλ (1521), μονάχα ὁ Βαζάρι (1568), στὴ δεύτερη ἔκδοση τῶν «Βίων» του, ἐντάσσει ἕναν κατάλογο τῶν κυριότερων ἔργων του καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀναφορὲς μᾶλλον ἀκατάστατες καὶ πάντως πολὺ συνοπτικὲς γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Ὁ Σανσοβίνο (1581), ὁ Ριντόλφι (1648), ὁ Μποσκίνι καὶ ὕστερα ὁ Τζανέττι τὸν δέκατο ἕβδομο καὶ δέκατο ὄγδοο αἰώνα μαρτυροῦν τὴ διατήρηση μιᾶς τοπικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης στὴ Βενετία. Πάντως πρῶτος ὁ Καβαλκαζέλλε, ἀξιόλογος τεχνοκριτικὸς τοῦ περασμένου αἰώνα, στὸ βιβλίο του γιὰ τὸν Τισιανὸ (1877) κι ἔπειτα στὴν «Ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς στὴ Βόρεια Ἰταλία» (1912) ἐξαίρει τὴ συμβολὴ τοῦ «Τζιαμπελλίνο» στὴ ζωγραφικὴ παράδοση τῆς Πάδουας, τῆς Βερόνας, τῆς Βενετίας κι ἀκόμα τῆς Φερράρας καὶ τῆς Μάντουας, ἀνάμεσα στὸ 1450 καὶ στὸ 1520.

Ὡστόσο στὰ χρόνια τοῦ Καβαλκαζέλλε δὲν ὑπῆρχαν ἀκόμα τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ τὴ σύνθεση μιᾶς ὁλοκληρωμένης εἰκόνας τοῦ νεανικοῦ ἰδίως ἔργου τοῦ Μπελλίνι. Ὁ πρῶτος ποὺ ἀποπειράθηκε κάτι τέτοιο ἦταν ὁ μεγάλος ἱστορικὸς τῆς τέχνης Μπέρενσον, ὅταν τὸ 1913 ἀπέδωσε στὸ ζωγράφο τὴν *Ἁγία Ἰουστίνη* τῆς συλλογῆς Μπαγκάττι-Βαλσέκκι. Ἀκολούθησε ὁ Λόνγκι τὸ 1914 μὲ τὸ ἄρθρο του «Ὁ Πιέρο ντέι Φραντσέσκι καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς», ὅπου συσχέτισε γιὰ πρώτη φορὰ τὴν ἀρχικὴ περίοδο τοῦ ἔργου τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι μὲ τὴν παρουσία τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα στὴ Βόρεια Ἰταλία (Φερράρα, Ρίμινι) γύρω στὰ μέσα τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα.

Ἀπὸ τότε οἱ ἀναφορὲς στὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι πληθαίνουν μὲ γεωμετρικὴ πρόοδο. Ἡ τελευταία του περίοδος, ἡ πιὸ πλούσια σὲ ἐπαφὲς καὶ καινοτομίες καὶ τόσο ἀποφασιστικὴ γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ Τζιορτζιόνε καὶ τοῦ νεαροῦ Τισιανοῦ, ἀρχίζει νὰ τεκμηριώνεται (Γκρόναου 1928). Συνάμα, μὲ μιὰ εὐσυνείδητη ἐργασία ἐπιλογῆς, ἀπομονώνεται τὸ σχεδιαστικό του ἔργο ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν σχεδίων τοῦ Μαντένια (Λόνγκι 1927, Φογκολάρι 1932). Ἡ μονογραφία τοῦ Γκάμπα (1937), ἡ ἔκθεση τοῦ 1949 στὴ Βενετία (Παλουκκίνι) καὶ τελικὰ ἡ μονογραφία τοῦ Παλουκκίνι (1950), γραμμένη σύμφωνα μὲ τὴ γραμμὴ ποὺ χάραξε ὁ Λόνγκι στὸ «Ὁδοιπορικὸ μέσα σὲ πέντε αἰῶνες βενετσιάνικης ζωγραφικῆς» (1946), ἀποτελοῦν ἀποφασιστικὴ συμβολὴ στὴ χρονολόγηση καὶ στὴν καταγραφὴ τῶν ἔργων τοῦ Μπελλίνι. Τέλος ἡ μελέτη τοῦ Μποττάρι (1963) ἐπικύρωσε τὶς παραπάνω μελέτες.

Ἔτσι φτάνει γιὰ τὸν Μπελλίνι ἡ ὥρα τῆς λεπτομερειακῆς μελέτης μεμονωμένων του ἔργων καὶ μάλιστα ἐκείνων ποὺ ἔχουν προκαλέσει τὶς πιὸ πολλὲς συζητήσεις: ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν *Πολύπτυχων τῆς Παναγίας τοῦ Ἐλέους* (Ἀρσλὰν 1951) ὡς τὸ μεγάλο πίνακα τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτον (Οὐῶκερ 1956) καὶ τὸ πρόσφατο δοκίμιο τοῦ Μάις γιὰ τὸν *Ἅγιο Φραγκίσκο* τῆς συλλογῆς Φρὶκ (1964).

Ο ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ ΜΠΕΛΛΙΝΙ ἀρχίζει κατὰ πάσα πιθανότητα νὰ ζωγραφίζῃ τὸ 1445 - 1450· μοιράζει τὴ δραστηριότητά του ἀνάμεσα στὴ Βενετία, τὴν Πάδουα, τὴ Βερόνα καὶ ἴσως καὶ τὴ Φερράρα καὶ τὸ Ρίμινι. Γιὸς τοῦ Γιάκοπο καὶ ἀδελφὸς τοῦ Τζεντίλε Μπελλίνι, ἀνατράφηκε σ' ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀτελιὲ τῆς Βενετίας, ἐνῶ συνάμα ἦταν συνεχῶς σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν οὐμανιστικὴ παιδεία τοῦ Βορρᾶ (δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε τὶς «θεατρικὲς» ρωμαϊκὲς ἀρχαιότητες στὰ τετράδια σχεδίων τοῦ Γιάκοπο, σήμερα στὸ Λοῦβρο καὶ στὸ Βρεταννικὸ Μουσεῖο). Ἡ πρώτη περίοδος τοῦ Τζιοβάννι ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴ φλαμανδικὴ τέχνη (ἰδιαίτερα μὲ τὸν Γιὰν βὰν Ἄυκ καὶ τὸν Ρογῆρο βὰν ντὲρ Βάυντεν), ποὺ ἦταν γνωστὴ ὄχι μόνο στὴ Βενετία ἀλλὰ



2

καὶ στὴ Φερράρα, γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰώνα. Τόσο στὴ *Σταύρωση* τοῦ Μουσείου Κορρὲρ τῆς Βενετίας ὅσο καὶ στὸν *Ἅγιο Ἱερώνυμο* τοῦ Ἰνστιτούτου Μπάρμπερ τοῦ Μπίρμινχαμ καὶ στὴ *Σταύρωση* τοῦ Μουσείου Πόλντι Πετσόλι τοῦ Μιλάνου ἐπαναλαμβάνονται τὰ στοιχεῖα μιᾶς παιδείας ἐπηρεασμένης ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Βορρᾶ, μὲ ὅλες τὶς ἀφηγηματικές της συνέπειες. Ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι δείχνει ἀπὸ τώρα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐκφραστικότητα, ποὺ ἀργότερα θὰ ἐξελιχθῆ σὲ ἀφηγηματικὴ ἀπόδοση τῆς ψυχολογικῆς διαθέσεως. Ἀπὸ τὴ δεκαετία 1450 - 1460 πρέπει ν' ἀναφέρωμε ἀκόμα τὴ *Σταύρωση* τοῦ Δημοτικοῦ Μουσείου τοῦ Πέζαρο, τὴ *Μεταμόρφωση* τοῦ Μουσείου Κορρὲρ στὴν Βενετία, τὴν *Προσευχὴ στὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν* τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου.

ΣΤΟΥΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΥΣ δυὸ πίνακες ἡ ἐπαφὴ τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι μὲ τὸν Ἀντρέα Μαντένια εἶναι φανερὴ καὶ ἡ κριτικὴ τὴν ἔχει τονίσει ἐπανειλημμένα. Κι ὅμως ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ *Χριστὸ στὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν* τοῦ Μαντένια καὶ τὸ ἀντίστοιχο ἔργο τοῦ Τζιαμπελλίνο ἀποκαλύπτει δυὸ διαφορετικοὺς τρόπους ἀντιμετώπισης τοῦ θέματος. Ὁ Μαντένια οἰκοδομεῖ ἕνα ἱστορικὸ ἔπος, μὲ νεορωμαϊκὲς πτυχώσεις, βίαιες ἐκφραστικὲς μάσκες καί, τέλος, στὸ πλαίσιο μιᾶς σκηνογραφικῆς παράδοσης ποὺ τὴν ξαναζωντανεύει εὐσυνείδητα, κλιμακώνει τὴ δομὴ τοῦ πίνακα σ' ἕνα προσκήνιο καὶ σ' ἕνα χῶρο πιὸ ὑψηλό, ὅπου μπορεῖ κανεὶς νὰ φτάση ἀπὸ μιὰ κοινὴ «πρόσβαση» (ἀπὸ μιὰ σκάλα) καὶ ὅπου στέκεται ὁ Χριστός. Ἀντίθετα ὁ Τζιαμπελλίνο στὸν πίνακά του ἁπλοποιεῖ τὴ δομή: τὶς πτυχώσεις, ποὺ ὁ Μαντένια τὶς δανείζεται ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ γλυπτικὴ τοῦ δεύτερου μ.Χ. αἰώνα, ὁ Μπελλίνι τὶς διαλύει μὲ διαφορετικὸ πλάσιμο, ποὺ δὲν εἶναι ὀργανωμένο σύμφωνα μὲ κάποιο «κανόνα», καὶ προπαντὸς ἀλλάζει τὸ ἀρχιτεκτονικὸ περιβάλλον. Ἡ μεγάλη ἱστορικὴ πόλη τοῦ Μαντένια μὲ τὰ ρωμαϊκὰ ἐρείπια, τὰ μεσαιωνικὰ σπίτια, τὰ αναγεννησιακὰ κτίρια, μεταμορφώνεται σ' ἕνα ἐντελῶς ἀνοιχτὸ τοπίο, στὴ μακρινὴ θέα κάποιου βενετσιάνικου χωριοῦ πάνω σὲ λόφο. Κι ὁ Μπελλίνι μᾶς τὸ περιγράφει μαγεμένος ἀπ' τὸ φῶς. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ κλιμάκωση, προσδιοριστικὴ τῶν ἐπιπέδων, ποὺ ἐδῶ διαμορφώνεται ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ φῶς, ἀποδεικνύει, κατὰ τὴ γνώμη μας, τὴ γνωριμία του μὲ τὸ ἔργο τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, ποὺ ἴσως στὰ μέσα τοῦ αἰώνα ἦταν γνωστὸς πιὰ στὴ Φερράρα ἢ λίγο ἀργότερα στὸ Ρίμινι, στὶς δυὸ ἀπὸ τὶς πιὸ ἔνδοξες δουκικὲς αὐλὲς τοῦ Βορρᾶ, ὅπου δίχως ἄλλο ταξίδευε συχνὰ ὁ Τζιαμπελλίνο.

Τὴ σχέση του μὲ τὸν Μαντένια, λοιπόν, πρέπει νὰ τὴ δοῦμε μέσα σὲ περιορισμένα πλαίσια, γιατὶ στὸ κάτω-κάτω οἱ δρόμοι τῶν δύο ζωγράφων πολὺ γρήγορα χωρίστηκαν. Περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ὁ Μαντένια ζωγράφιζε τὴ μεγάλη *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Ζήνωνα* (1459), ἕνα φόρο τιμῆς στὴ σκηνογραφικὴ ἀφήγηση καὶ στὸν Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι, ζωγράφιζε, κατὰ τὴ γνώμη μας, καὶ ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι τὸ *Θρῆνο γιὰ τὸ Νεκρὸ Χριστὸ* (Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα), ὅπου ἡ γραφικὴ καὶ πλαστικὴ εἰκονογραφία τῶν Γερμανῶν καὶ τῶν Φλαμανδῶν ζωντανεύει μέσα σὲ μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Οἱ μορφὲς ἔχουν ἔκδηλη γεωμετρικότητα (βλ. τὸ πεντάγωνο τοῦ χεριοῦ καὶ τοῦ θώρακα τοῦ Χριστοῦ), ὅπως περιγράφεται στὸ τελευταῖο δοκίμιο τοῦ Λούκα Πατσιόλι (δοκίμιο ποὺ ὀφείλεται στὸν Πιέρο), ἐνῶ ἡ ἀφηγηματική τους ἔμφαση δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν ἐπικὴ διάθεση τοῦ Μαντένια. Ἐδῶ ὁ Μπελλίνι, ὅπως καὶ στὸ *Χριστὸ ἐπάνω στὴ Σαρκοφάγο* (Μιλάνο, Μουσεῖο Πόλντι Πετσόλι) ἢ στὸν *Ἰωάννη τὸ Βαπτιστὴ* (Βολωνία, ἰδιωτικὴ συλλογή), προωθεῖ ἕνα διαφορετικὸ τύπο διαλόγου, ἀφηγηματικό, ἐσωτερικό, ἀστικό.

Ὅπως ἀναφέραμε, γύρω στὰ 1459 - 60 οἱ δυὸ ζωγράφοι παίρνουν ὁλότελα διαφορετικοὺς δρόμους. Ὁ Μαντένια, μόλις τελείωσε καὶ τοποθετήθηκε τὸ πλαστικὸ - ἀρχιτεκτονικό του ἀριστούργημα τοῦ *Ἁγίου Ζήνωνα* (1459), ἀποφασίζει νὰ δεχτῆ τὴν πρόσκληση τῆς Αὐλῆς τῆς Μάντουας καὶ τὸν τίτλο τοῦ ἐπίσημου ζωγράφου της, ἐγκαταλείποντας ἔτσι τὸ ἀνεξάρτητο ἐργαστήρι ποὺ εἶχε πρῶτα σὰν βοηθὸς τοῦ Σκουαρτσιόνε καὶ ἔπειτα μοναχός του στὴν Πάδουα. Ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι ἀναλαμβάνει τὸ 1460 τὰ τέσσερα τρίπτυχα γιὰ τὴν Παναγία τοῦ Ἐλέους (1460 - 64)· ὁ καλλιτέχνης εἶναι πιὰ ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς καὶ ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸν κύκλο (ποὺ πραγματοποιήθηκε μὲ συνεργασία, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση τοῦ πατρικοῦ του ἐργαστηρίου καὶ τὴν παλιὰ παράδοση τῶν μεσαιωνικῶν ἐργαστηρίων) μεταφέρει στὴ Βενετία αὐτούσια τὰ διδάγματα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα: τόσο στὸν Ἅγιο Λαυρέντιο, ποὺ τὸν συνθέτει μὲ τὸν ὄγκο τοῦ σώματος ἐγγεγραμμένο σ' ἕνα παραλληλεπίπεδο καὶ τὸ κεφάλι σ' ἕνα πρίσμα, ὅσο καὶ στὸν Ἅγιο Σεβαστιανὸ ἢ στὴν Παναγία μὲ τὸ



3

Βρέφος, δηλαδὴ στοὺς τρεῖς μεσαίους πίνακες τῶν ἀντίστοιχων τριπτύχων. Μ' αὐτὰ τὰ ἔργα ὁ καλλιτέχνης κατακτᾶ μιὰ ἑνιαία ἀρχιτεκτονικὴ ἀντίληψη τοῦ ἀφηγηματικοῦ χώρου, χωρὶς ὅμως νὰ κόψη ὁλότελα τὰ νήματα τῆς μεσαιωνικῆς παράδοσης στὴ σύνθεση. Πάντως τὰ πράγματα ποὺ κάνουν τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση στὰ ἔργα του εἶναι ἴσως τὸ αὐξανόμενο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ψυχολογία τῶν μορφῶν, ἡ ἔνταξη τῆς προσωπογραφίας καὶ ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ ἀντίληψη τοῦ τοπίου. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, κι ὄχι μόνο ἡ γνώση τοῦ ἔργου τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, θὰ συντελέσουν στὴ στυλιστικὴ διαφοροποίηση τοῦ Ἀντονέλλο στὴ Βενετία.

ΑΛΛΑ ἔργα, ὅπως ἡ *Σταύρωση* (Βενετία, Μουσεῖο Κορρέρ), μαρτυροῦν, γύρω στὸ 1460 ἢ λίγο ἀργότερα, ἀναζητήσεις γύρω σὲ ἐκφραστικὰ προβλήματα· τὶς ἀναζητήσεις αὐτὲς ὁ Μπελλίνι τὶς ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὸν Ρογῆρο βὰν ντὲρ Βάυντεν, ἀλλὰ τοὺς ἔδωσε τελικὰ διέξοδο μέσα σ' ἕνα χῶρο ἀρχιτεκτονικὸ ποὺ προερχόταν ἀπὸ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα· τὸν ἴδιο χῶρο ξαναβρίσκομε στὸ *Αἷμα τοῦ Λυτρωτῆ* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ὅπου ὅμως ἐμφανίζονται, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, νύξεις νεοκλασικισμοῦ στὶς δυὸ μαρμάρινες δοκοὺς ποὺ καθορίζουν τὸ χῶρο καὶ κλείνουν τὸ ἀναπτυγμένο σὲ βάθος τοπίο. Καὶ φτάνει ἡ ὥρα ποὺ ὁ Μπελλίνι θὰ μελετήση τὸ φωτισμὸ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ φόρμα καὶ μὲ τὴν ἔκφραση. Σ' αὐτὸ πρέπει δίχως ἄλλο νὰ συνέβαλε ἡ προσεκτικὴ μελέτη τῆς γλυπτῆς εἰκόνας τοῦ Ντονατέλλο στὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στὴν Πάδουα. Αὐτὸ τουλάχιστο μαρτυρεῖ *ὁ Χριστὸς Νεκρὸς ἀνάμεσα σὲ δυὸ Ἀγγέλους* (Βενετία, Μουσεῖο Κορρέρ).

Γύρω στὸ 1465 πρέπει νὰ χρονολογήσωμε ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα τοῦ Μπελλίνι ποὺ τοῦ τὸ ἀπέδωσε ὁ Λόνγκι, τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἁγίου Βικεντίου Φερρέρι* (Βενετία, ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἰωάννη καὶ Παύλου). Ἀκόμα μιὰ φορὰ ἔχομε νὰ κάνωμε μὲ ζωγραφικὴ - ἀρχιτεκτονική, ὅπου οἱ μορφές, ἐνῶ ἡ καθεμιὰ διακρίνεται σὲ διαφορετικὸ πλάνο, ἔχουν ἰδωθῆ ὅλες μαζὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο ὀπτικὸ σημεῖο, ἄρα μὲ ἑνιαία προοπτική, καὶ προβάλλονται σ' ἕνα ἀνοιχτὸ τοπίο. Ἡ γραφὴ ἔχει τὶς ἐκφραστικὲς βιαιότητες τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν, μεταμορφωμένες ὅμως σὲ ἀρχιτεκτόνηση τῶν μορφῶν (βλ. τὰ πόδια τῶν Ἁγίων Σεβαστιανοῦ καὶ Χριστόφορου μὲ τὴν πρισματικὴ διατομή) καὶ τῶν φωτισμῶν. Ὁ Μπελλίνι δημιουργεῖ πρόσωπα, προσωπογραφίες, καταστάσεις: εἶναι ἕνας ἀφηγητής. Καὶ ἡ πελατεία του — ἡ πελατεία ποὺ ἀγοράζει τὴν *Κεφαλὴ τοῦ Βαπτιστῆ* (Πέζαρο, Δημοτικὸ Μουσεῖο), ποὺ ἐθεωρεῖτο ἔργο τοῦ Μάρκο Τσόππο (Μάρκου τοῦ «Κουτσοῦ») καὶ ἀποδόθηκε στὸν Μπελλίνι ἀπὸ τὸν Λόνγκι, τὴν *Παναγία* (Μπέργκαμο, Ἀκαδημία Καρράρα) καὶ τὴν ἄλλη *Παναγία* τοῦ Πύργου τῶν Σφόρτσα στὸ Μιλάνο ἢ τὸ *Χριστὸ ποὺ εὐλογεῖ* (Παρίσι, Λοῦβρο) — ἀνήκει στὶς πλούσιες ἀστικὲς οἰκογένειες τῆς Βενετίας. Γι' αὐτοὺς τοὺς πελάτες καὶ γιὰ τὸ νέο τρόπο ἀσκήσεως τῆς θρησκείας, τὸν προσωπικὸ καὶ ἰδιωτικό, ἀφηγεῖται ὁ Μπελλίνι τὶς ἱστορίες του: στὴν *Ὑπαπαντὴ* (Βενετία, συλλογὴ Κουερίνι Σταμπαλία) τὴν ἐπικὴ καὶ ρωμανίζουσα ἑρμηνεία τοῦ Μαντένια τὴν ὑποκαθιστᾶ μιὰ οἰκεία ἱστορία, μὲ παρεμβολὴ προσωπογραφιῶν, πλαισιωμένη ἀπὸ τὶς μαρμάρινες δοκοὺς ἑνὸς τέμπλου. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβη κανεὶς ὅτι αὐτὴ τὴν εἰκόνα τὴν πλαισιώνει μεγαλύτερο πλῆθος ἀπ' ὅ,τι τὸν κλειστὸ πίνακα τοῦ Μαντένια, ἕνα πλῆθος ποὺ συνεχίζεται πέρα ἀπὸ τὰ πλευρικά της ὅρια. Ἔτσι ὁ Μπελλίνι, ἀκόμα κι ὅταν «ἀντιγράφη» τὸν Μαντένια, ὅπως στὴν *Κάθοδο στὸν Ἅδη* (Μπρίστολ, Πινακοθήκη Τέχνης), τὸν πλουτίζει καὶ τὸν μεταμορφώνει. Ὁ Μαντένια μετατρέπει τὴν πραγματικότητα σὲ ἕνα «σκηνικὸ» γιὰ ἱστορικὲς ἀναδρομές, γιὰ τὴν ἔνταξη τοῦ «ἔπους» του. Ὁ Μπελλίνι μιλᾶ γιὰ ἀνθρώπους καὶ πράγματα τῆς ἐποχῆς του.

Γύρω στὸ 1470 μᾶλλον — καὶ ἀσφαλῶς πρὶν ἀπὸ τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Μάρκο Τσόππο τοῦ Βερολίνου ποὺ ἔχει καταστραφῆ — ζωγράφισε ὁ Μπελλίνι τὴ *Στέψη τῆς Παρθένου* (Πέζαρο, Δημοτικὸ Μουσεῖο), ποὺ ἔχει διατηρηθῆ μὲ ὁλόκληρο τὸ ἀρχικό της πλαίσιο (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος), ἄρα μὲ τὴν ἀπαραίτητη ἀρχιτεκτονικὴ εἰσαγωγὴ στὴν ἀφήγηση.

ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ἀκριβῶς τὸ 1460 μὲ 1470 στὴ Μάντουα, στὴ μεγαλύτερη δουκικὴ αὐλὴ τῆς βορειοανατολικῆς Ἰταλίας, πραγματοποιήθηκαν μὲ πρωτοβουλία τῶν Γκοντσάγκα (τῶν δουκῶν τῆς Μάντουας) οἱ πιὸ θεμελιακὲς πολεοδομικὲς μετατροπές, μὲ σχέδια τοῦ Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι καὶ μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ Λούκα Φαντσέλλι. Κι ὅταν ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας κι ὁ Ἅγιος Σεβαστιανὸς στήνονταν μὲ κύρια συνθετικὰ στοιχεῖα τὸν κύβο καὶ τὸν κύλινδρο, ἦταν ἤδη τελειωμένος ἀπὸ τὰ μισὰ τοῦ αἰώνα (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τροῦλο) ὁ νεοκλα-

1 - *Ἡ Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ,* Μπρέσσια, Πινακοθήκη Τόζιο Μαρτινένγκο.

2 - *Πιετά,* Παρίσι, Λοῦβρο, Τμῆμα σχεδίων.

3 - *Ἄντρας καθιστός,* Ρόττερνταμ, Μουσεῖο Μπόυμανς Βὰν Μπόυνινγκεν.

4 - *Παιδάκι,* Ὀξφόρδη, Ἀσμολιανὸ Μουσεῖο.

σικὸς ναὸς τῶν Μαλατέστα στὸ Ρίμινι (τοῦ Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι). Καὶ τὸ Ρίμινι βρίσκεται στὸ δρόμο ἀπὸ τὴ Βενετία στὸ Πέζαρο, ὅπου προοριζόταν νὰ τοποθετηθῆ ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ* τοῦ Μπελλίνι μὲ τὴ *Στέψη τῆς Παρθένου* (πίν. VI).

Σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ὁ Μπελλίνι ἐξακολουθεῖ νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὶς ἰδέες τοῦ Μαντένια γιὰ μιὰ πραγματικότητα παρουσιασμένη σὰ σκηνικὸ καὶ γιὰ ἕνα σκηνικὸ ἰδωμένο, στὶς λεπτομέρειές του, σὰν πραγματικό. Κι αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ στὸν κυβισμένο χῶρο (οἱ πλευρὲς τοῦ κύβου καθορίζονται ἀπὸ τὴν πραγματικὴ σκαλιστὴ κορνίζα τοῦ ἔργου κι ἀπὸ τὴ ζωγραφισμένη μαρμάρινη κορνίζα) ἐντάσσει ἕνα «παράθυρο», μιὰ ἄλλη κορνίζα, ποὺ βλέπει σ' ἕνα τοπίο (δηλ. ἕνα πλαίσιο γιὰ τὶς μορφὲς τοῦ πίνακα). Τὸ τοπίο εἶναι φανερὰ ρεαλιστικὸ καὶ τὰ κτίριά του ἀποδίδουν ἀληθινὰ κτίρια τῆς ἐποχῆς. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ ἔχει περιορισθῆ στὸ οὐσιῶδες, ὅπως στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ Ἁγίου Σεβαστιανοῦ τοῦ Ἀλμπέρτι ἤ, καλύτερα, σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πλαϊνὰ παρεκκλήσια τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα στὴ Μάντουα, προβάλλουν μορφὲς πλούσιες σὲ πλαστικὴ καὶ ἀφηγηματικὴ ἔνταση. Τὴν ἴδια ἔνταση ξαναβρίσκομε στὰ τετράγωνα εἰκονίδια τῆς πρεντέλας τοῦ ἔργου.

Ο ΜΠΕΛΛΙΝΙ μετὰ τὸ 1470 ξαναδουλεύει τὸ θέμα τοῦ *Χριστοῦ ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀγγέλους,* θέμα ποὺ ἔχει καταβολὲς ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Βορρᾶ. Ἔτσι στὸ *Χριστὸ* τοῦ Βερολίνου ξαναρχίζει ἀπὸ τὸ μεγάλο γεωμετρικὸ πρότυπο τοῦ Χριστοῦ τῆς Μπρέρα, ἀλλὰ μὲ καινούρια ἀφηγηματικὴ εὐφορία. Ἡ ἴδια εὐφορία τὸν ἐμπνέει νὰ ζωγραφίση, μὲ φόντο ἕνα βενετσιάνικο τοπίο, τὰ *Στίγματα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Φρίκ). Ὅσο γιὰ τὸ χαμηλὸ φωτισμὸ τοῦ δειλινοῦ καὶ γιὰ τὴ διπλὴ πηγή του, αὐτὸς εἶναι ἕνας συνδυασμὸς ποὺ ὁ Μπελλίνι χρησιμοποιεῖ συχνὰ σ' αὐτὴ του τὴν περίοδο, χωρὶς καμιὰ εἰδικὴ εἰκονογραφικὴ σημασία, στὴν *Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ* (Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο), στὸν *Ἅγιο Ἱερώνυμο* (Φλωρεντία, συλλογὴ Κοντίνι Μπονακόσσι) καὶ στὴ μεγάλη *Μεταμόρφωση* (Νεάπολη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο τοῦ Καποντιμόντε). Ἐδῶ, ὅπως καὶ στοὺς δυὸ ἄλλους πίνακες ποὺ ἀναφέραμε, βρίσκομε μιὰ ἑρμηνεία τῆς θρησκείας ἰδιωτικὴ καὶ ἀστική, κατάλληλη γιὰ οἰκογενειακὰ εἰκονοστάσια, μέσα σὲ μισοσκότεινα παρεκκλήσια· τέλος μιὰ ἑρμηνεία ἱκανὴ νὰ συντροφέψη ἁρμονικὰ τὶς Παναγίες τῶν Φλαμανδῶν ἢ τῶν Γερμανῶν, ποὺ ὑπῆρχαν σὲ μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ τὴ Φερράρα ὡς τὴ Μάντουα καὶ ὡς τὴ Βενετία. Ἀλλὰ ἂν ὑπάρχη στὴ *Μεταμόρφωση* τῆς Νεάπολης κάτι ποὺ πρέπει νὰ τονισθῆ περισσότερο, εἶναι τὸ μεγαλόπρεπο στήσιμο τῶν μορφῶν ποὺ φαίνονται μέσα ἀπὸ τὸν ἁπλὸ ξύλινο φράκτη, τὸν τοποθετημένο λοξά, ἐπίτηδες, θὰ λέγαμε, γιὰ νὰ παρουσιαστῆ ἡ θρησκεία σὰν ἕνα γεγονὸς προσιτό, γήινο κι ἀνθρώπινο.

Πρὶν νὰ προχωρήσωμε στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Σὰν Τζιόμπε* (ποὺ τὴ ζωγράφισε γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Σὰν Τζιόμπε — «Ἁγίου Ἰὼβ» — τῆς Βενετίας καὶ σήμερα βρίσκεται στὴν Ἀκαδημία τῆς Βενετίας), τοῦ 1487 περίπου, πρέπει νὰ γυρίσωμε πίσω κάπου δέκα χρόνια. Τότε ὁ Μπελλίνι, ἀμέσως μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Πέζαρο, ἀντιμετωπίζει γιὰ πρώτη φορὰ τὴ δυνατότητα μιᾶς ἀφηγηματικῆς ἑνότητας, μέσα σ' ἕνα μοναδικὸ ἀρχιτεκτονικὸ χῶρο. Μιὰ τέτοια δυνατότητα μόνο αὐτός, ποὺ ξαναεφευρίσκει τοὺς «διαλόγους» καὶ τὶς τομὲς τοῦ Μαντένια σὲ μιὰ νέα ἀφήγηση προσωπικὴ καὶ ἀστική, εἶναι ἱκανὸς νὰ τὴν ἀνακαλύψη, καὶ ὄχι ὁ «Φλαμανδὸς» Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα, ποὺ ἦρθε στὴ Βενετία τὸ 1475.

Ἐξάλλου μόνο ὁ Μπελλίνι, ποὺ εἶχε τέτοια μακρόχρονη ἐξοικείωση μὲ τὴν τέχνη τοῦ Μαντένια, μὲ τὰ προβλήματα τῆς προοπτικῆς, μὲ τὴ σχέση ἀρχιτεκτονικοῦ, ζωγραφισμένου καὶ πραγματικοῦ χώρου ὅπως φαίνεται στὸ *Θάλαμο τῶν Συζύγων* τῆς Μάντουας (1473 - 74), μόνο ὁ Μπελλίνι, τὸ ἐπαναλαμβάνω, μποροῦσε ν' ἀντιμετωπίση πρόβλημα χώρου τόσο μεγάλο, τὸ πρόβλημα δηλαδὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς λειτουργίας ἑνὸς πίνακα στὸ βάθος ἑνὸς παρεκκλησίου. Καὶ κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ — τὴν πρώτη ἑνοποιημένη κάτω ἀπὸ ἕνα τόξο ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ διαμορφώνεται στὴ Βενετία καὶ στὴ Βόρεια Ἰταλία — πλέκεται ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὶς μορφές, ὁ ἴδιος διάλογος ποὺ θὰ ἐπαναλάβη ὁ Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Κασσιανοῦ.* Ἄρα ὁ Ἀντονέλλο, ἀφοῦ ἀναπροσάρμοσε τὸ ἔργο του στὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, ἔρχεται σὲ γόνιμη κι ἀποφασιστικὴ ἐπαφὴ μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι στὴ Βενετία.

Ὁ Μπελλίνι τὸ 1487, ποὺ ζωγραφίζει τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Σὰν Τζιόμπε,* καὶ μέχρι τὸ θάνατό του εἶναι ὁ «Πατριάρχης» τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς. Τώρα πιὰ ἔχει πάρει δρόμο διαμετρικὰ ἀντίθετο ἀπὸ τὸν Μαντένια. Ὁ Μαντένια τὸ 1490 ἐπεξεργάζεται τὸ *Θρίαμβο,* μιὰ τελευταία οὑμανιστικὴ ανα-



4

βίωση τοῦ νεορωμαϊκοῦ ἔπους. Ἐνῶ ο Τζιαμπελλίνο στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Σὰν Τζιόμπε,* μὲ τὸ ψηφιδωτὸ ποὺ κυριαρχεῖ μέσα στὸν ἀρχιτεκτονικὸ χῶρο καὶ ποὺ μοιάζει ἀντίγραφο ἀπὸ κάποια κόγχη τοῦ Ἁγίου Μάρκου, μιλᾶ γι' ἀνθρώπους: γιὰ μιὰ Παρθένο ποὺ ἔχει τὴ μορφὴ μιᾶς γνωστῆς γυναίκας, γιὰ ἁγίους ποὺ εἶναι πρόσωπα τῆς τότε Βενετίας, ὅπως οἱ τρεῖς μουσικοὶ στὰ πόδια τοῦ θρόνου. Κι ὅλα αὐτὰ μέσα σ' ἕναν ἀρχιτεκτονικὸ χῶρο χαρακτηριστικὸ τοῦ Ἀλμπέρτι, ἀπὸ τὶς παραστάδες ὡς τὸν κυλινδρικὸ θόλο.

ΑΚΟΛΟΥΘΟΥΝ τὸ *Τρίπτυχο* (Βενετία, Ἐκκλησία τῆς Σάντα Μαρία ντέι Φράρι), ὁ *Θρῆνος* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι), ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ Μπαρμπαρίγκο* (Μουράνο, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Πέτρου τοῦ Μάρτυρος, 1488), ἡ *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος ἀνάμεσα στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη καὶ τὴ Μαγδαληνὴ* (Βενετία, Ἀκαδημία), ὁ *Εὐαγγελισμὸς* (Βενετία, Ἀκαδημία)· ἔπειτα ἡ σειρὰ τῶν πινάκων γιὰ τὸ «ἡσυχαστήριο» τοῦ Ἀντόνιο Μαρσίλι καὶ μερικὲς προσωπογραφίες, ὅπως ἐκείνη τοῦ *Δόγη Λορεντάνο* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), καὶ τὰ συνηθισμένα του θέματα ὅπως ἡ *Σταύρωση* (Φλωρεντία, ἰδιωτικὴ συλλογὴ) ἢ ὁ *Ἅγιος Ἱερώνυμος* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη)... Πλησιάζει ὁ δέκατος ἕκτος αἰώνας: στὶς ἀρχές του ὁ Μπελλίνι ζωγραφίζει τὴ *Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ* (Βιντσέντσα, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Στέμματος). Οἱ μορφὲς εἶναι βυθισμένες μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα πολύχρωμη καὶ τὸ τοπίο ἀνήκει στὶς γαλαζωπὲς βενετικὲς Προάλπεις, παραμορφωμένες ἀπὸ τὸ φῶς, ὅπως καὶ ὁ «νεοφλαμανδικὸς» *Χριστὸς στὰ γόνατα τῆς Παναγίας* (Βενετία, Ἀκαδημία) καὶ ἡ μεγάλη *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Ζαχαρία* τοῦ 1505 (Βενετία, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ζαχαρία), ὅπου εἶναι κιόλας αἰσθητὴ ἡ γόνιμη ἐπαφὴ τοῦ Μπελλίνι μὲ τὸν Τζιορτζιόνε.

Ἐξάλλου, τόσο στὴν *Ἀνάληψη τῆς Παναγίας* (Μουράνο, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Πέτρου τοῦ Μάρτυρος) ὅσο καὶ στὴν *Παναγία τῶν Λιβαδιῶν* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας ἐποχῆς ἢ μεταγενέστερα, ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴν καινούρια βενετσιάνικη ζωγραφικὴ ἀνανεώνει τὸν ἡλικιωμένο πιὰ Μπελλίνι. Βλέπει ὅτι ὁ Τζιορτζιόνε, ὁ Τισιανός, ὁ Φρὰ Μπαρτολομέο προτείνουν ἕναν καινούριο τρόπο ἀφήγησης, ἀλλὰ πάντα σὲ ὕφος ὄχι ἐπίσημο καὶ γιὰ μιὰ πελατεία ἀστῶν ποὺ ἤδη ἀναφέραμε.

Ὁ Μπελλίνι συνεχίζει τὴν ἔρευνά του σ' αὐτὸ τὸν καινούριο δρόμο. Καὶ ἐπεξεργάζεται θέματα καινούρια γι' αὐτόν, ἀλλὰ ἀγαπητὰ στὸ βενετσιάνικο οὐμανισμὸ τῆς ἀρχῆς τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα. Τέτοια θέματα εἶναι ὁ *Νῶε μεθυσμένος* (Μπεζανσόν, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν), ἡ *Γυμνὴ* (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης), τὸ *Συμπόσιο τῶν Θεῶν* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, 1514), ἔργο ποὺ τὸ ἀποτελείωσε ὁ Τισιανὸς κάνοντας ὁρισμένες ἀλλαγὲς στὶς μορφὲς καὶ στὸ τοπίο, γιὰ νὰ τὸ ἐναρμονίση μὲ τοὺς πίνακες ποὺ εἶχε ἑτοιμάσει ὁ ἴδιος γιὰ τὸ Μικρὸ Δωμάτιο τοῦ Ἀλαβάστρου τοῦ Πύργου τῆς Φερράρα.

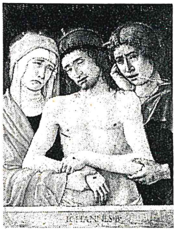
Ἴσως ὅμως τὴν οὐσία τῆς τελευταίας καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας τοῦ Μπελλίνι νὰ μᾶς τὴ δίνουν καλύτερα δυὸ ἄλλα ἔργα: τὸ ἕνα εἶναι ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ* (Βενετία, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου), ὅπου ἡ συνηθισμένη ἀρχιτεκτονικὴ τῆς κόγχης μεταμορφώνεται σὲ τόξο ἀνοιχτὸ πρὸς ἕνα ἐλεύθερο ἐξοχικὸ τοπίο καὶ ὅπου ἡ μορφὴ τοῦ Ἁγίου ποὺ διαβάζει διαλύεται ἀνάμεσα στὶς δυὸ «πυρκαϊὲς» τοῦ πλάγιου χαμηλοῦ φωτισμοῦ καὶ τοῦ φωτισμοῦ τῆς δύσης πίσω ἀπὸ τὸ τοπίο. Τὸν ἴδιο διπλὸ φωτισμὸ τὸν εἶχε ἀνακαλύψει ὁ Τζιορτζιόνε ἀκολουθώντας τ' ἀχνάρια τοῦ Μπελλίνι (ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἀκόμα τοῦ *Ἁγίου Φραγκίσκου,* τῆς συλλογῆς Φρὶκ) καὶ τὸν εἶχε ἐφαρμόσει στὴν *Παναγία τοῦ Καστελφράνκο.*

Τὸ ἄλλο ἔργο δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ ἐντελῶς τελευταῖα· ζωγραφίστηκε πιθανὸν λίγο μετὰ τὸ 1506 (χρονολογία τοῦ ἀντίστοιχου ἔργου τοῦ Μαντένια): εἶναι ὁ *Θρίαμβος τοῦ Σκιπίωνα* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ποὺ ἀσφαλῶς σχετίζεται μὲ τὸν ἀντίστοιχο *Θρίαμβο* τοῦ Μαντένια, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου. Κι ἐδῶ ὅμως ὁ Μπελλίνι ἐπιμένει στὴν καινούρια του ἐπίδοση, στὴν ἀφήγηση. Ἀπὸ τὴ μιὰ ὁ Μαντένια μὲ τὸ ἱστορικό του ἔπος, ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Μπελλίνι μὲ τὶς κυρίες τῆς Βενετίας, τοὺς ἐκλεπτυσμένους πολεμιστές, μὲ τὸν αὐτοκράτορα στὸ κέντρο ἀλλὰ καὶ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὶς ἄλλες μορφές, ἕτοιμο νὰ ἀντιδικήση, νὰ συζητήση, νὰ διηγηθῆ. Ὅλη ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι τυπικὰ βενετσιάνικη.

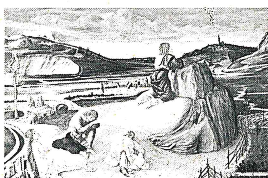
Ἀκόμα μιὰ φορὰ ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι, ἀντὶ γιὰ ἕνα ἱστορικὸ ἔπος, μᾶς δίνει μιὰ ἀφήγηση: μιὰ ἀφήγηση ἀστικὴ καὶ πάρα πολὺ σύγχρονη.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά:
Ε. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ-GIULIANO

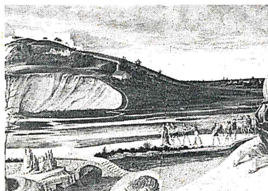
Οἱ πίνακες



I. ΠΙΕΤΑ (42 × 52 ἑκ.). *Μπέργκαμο, Ἀκαδημία Καρράρα.* — Κατὰ πάσα πιθανότητα ζωγραφίστηκε γύρω στὸ 1460. Στὸν πίνακα αὐτὸν εἶναι φανερὴ ἡ προσέγγιση τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι στὴ φλαμανδικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Γιὰν βὰν Ἄυκ καὶ τοῦ Ρογήρου βὰν ντὲρ Βάυντεν, τόσο στὴ διάταξη τῆς σύνθεσης ὅσο καὶ στὴ χαρακτηριστικὰ βίαιη ἀφηγηματικὴ ἔκφραση τῶν μορφῶν.



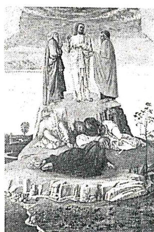
II. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ (81 × 127 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Στὸν πίνακα αὐτόν, ποὺ εἶναι σύγχρονος μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μαντένια μὲ τὸ ἴδιο θέμα (1459 - 1460), εἶναι φανερὸ τὸ πόσο ἐπηρέασε τὸν Μπελλίνι ἡ γνωριμία του μὲ τὸν Μαντένια· παράλληλα εἶναι ἔκδηλη ἡ στροφή του πρὸς τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, στὴ ρυθμικὴ ἐπαλληλία τῶν ἐπιπέδων.



III. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ (81 × 127 ἑκ. — λεπτομέρεια). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ τρόπος ποὺ ἀποδίδει ὁ Μπελλίνι τὸ τοπίο δείχνει πόσο ἔχει ἤδη ἀπομακρυνθῆ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τοῦ Μαντένια. Ἐνῶ ὁ Μαντένια ἀποδίδει τὶς πόλεις μὲ ἱστορικὴ προδιάθεση, ὁ Μπελλίνι χρησιμοποιεῖ τὸ τοπίο μέσα στὴ δομὴ τοῦ πίνακα, σὰ ρυθμικὸ ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο.



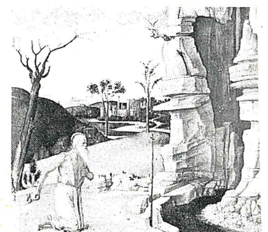
IV. ΠΙΕΤΑ (86 × 107 ἑκ. — λεπτομέρεια). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα.* — Τὸ ἔργο αὐτὸ σημειώνει μιὰ στιγμὴ ἐνσυνείδητης προσέγγισης τοῦ Μπελλίνι στὰ διδάγματα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Ἐξάλλου ἡ ἐκφραστικὴ παράδοση τῶν Φλαμανδῶν εἶναι φανερὴ στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας, ἐνῶ ἡ θαρραλέα πλαστικὴ γεωμετρικότητα τοῦ ἔργου ξεφεύγει ἀπὸ τὴ φλαμανδικὴ τυπολογία.



V. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ (1453 - 60 — 134 × 68 ἑκ.). *Βενετία, Μουσεῖο Κορρέρ.* — Αὐτὸς ὁ μικρὸς πίνακας τοῦ Μπελλίνι μαρτυρεῖ ὁλοφάνερα τὶς ἐπαφές του μὲ τὸ ἐρευνητικὸ ἔργο τοῦ Ἀντρέα Μαντένια, στὴ δομὴ τῶν βράχων (φλαμανδικῆς ἐπιρροῆς) καὶ στὶς νεοκλασικὲς πτυχώσεις τοῦ ἱματίου τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ στὴ δεξιὰ μορφὴ ἀποκαλύπτει τὴ γνώση τῆς τέχνης τοῦ Βερονέζου Ἀλτικιέρο.



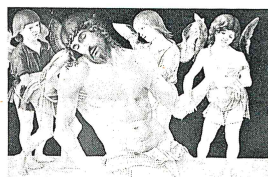
VI. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ (γύρω στὸ 1471, λεπτομέρεια). *Πέζαρο, Δημοτικὸ Μουσεῖο.* — Ἡ εἰκόνα αὐτὴ συμπίπτει μὲ τὴ στιγμὴ τῆς πιὸ ἐνσυνείδητης ἀποδοχῆς ἀπὸ τὸν Μπελλίνι τῶν ἀρχιτεκτονικῶν προτύπων τοῦ Ἀλμπέρτι. Ὁ συνδυασμὸς τοῦ πραγματικοῦ χώρου ποὺ περιέχει τὶς μορφὲς καὶ τοῦ τοπίου ποὺ φαίνεται ἀπὸ τὸ παράθυρο ἐπανέρχεται στὶς σκηνογραφικὲς ἔρευνες τοῦ Μαντένια.



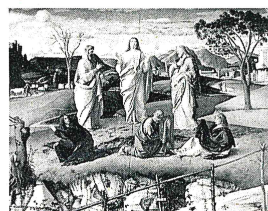
VII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ (λεπτομέρεια τῆς πρεντέλας — 40 × 42 ἑκ.). *Πέζαρο, Δημοτικὸ Μουσεῖο.* — Στοὺς τετράγωνους πίνακες ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν πρεντέλα, παρὰ τὶς μικρές τους διαστάσεις, ὁ Μπελλίνι πάλι καινοτομεῖ: ἀνανεώνει σὲ βάθος τὴν εἰκονογραφία μὲ μιὰ ρεαλιστικὴ ἑρμηνεία τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἀφήγησης, πράγμα ποὺ εἶναι φανερὸ σ' αὐτὸν τὸν Ἅγιο Ἱερώνυμο στὴν ἔρημο.



VIII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (γύρω στὸ 1475 — 77 × 57 ἑκ.). *Βερόνα, Μουσεῖο τοῦ Καστελβέκκιο.* — Ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι ἔχει ἐδῶ μετατρέψει τὴν καθιερωμένη ἔκφραση τῆς Παναγίας ποὺ εὐλογεῖ σὲ μιὰ σύνθετη ἀφήγηση, σ' ἕνα εἶδος «ἐπεισοδίου» ποὺ ἀνήκει σὲ μιὰ ἀφήγηση. Καινοτομίες ὑπάρχουν καὶ στὴν πλαστικὴ διάταξη τῶν μορφῶν, ποὺ παριστάνονται σὲ κίνηση.



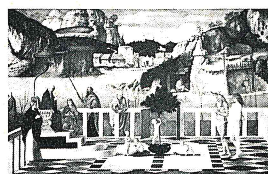
IX. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΕΚΡΟΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΑΓΓΕΛΟΥΣ (γύρω στὸ 1480 — 91 × 131 ἑκ.). *Ρίμινι, Δημοτικὸ Μουσεῖο.* — Τὸ θέμα αὐτὸ τὸ εἶχε δουλέψει καὶ ὁ Ντονατέλλο. Ἡ ἀφηγηματικὴ ἔμφαση βγαίνει ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ ἐκφραστικὴ στάση ποὺ ἔχει τὸ γυρτὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὰ σώματα τῶν τεσσάρων ἀγγέλων. Τὴ σύνθεση χαρακτηρίζει μιὰ ἐξαιρετικὴ πλαστικὴ ἔνταση.



X - XI. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ (γύρω στὸ 1480 — 115 × 150 ἑκ.). *Νεάπολη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο τοῦ Καποντιμόντε.* — Ἡ καινούρια εἰκονογραφία τοῦ Μπελλίνι φαίνεται καθαρὰ στὸ Χριστὸ ποὺ μεταμορφώνεται ἐπάνω στὴ γῆ, ἀνάμεσα στοὺς Ἀποστόλους, μὲ ἕνα ἰδιόμορφο λευκὸ «μυστικὸ» φωτισμό. Στὸ βάθος ἁπλώνεται ἕνα τοπίο διάσπαρτο ἀπὸ κτίρια τῆς τότε Ραβέννας.



XII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΤΟΥ ΣΑΝ ΤΖΙΟΜΠΕ (258 × 171 ἑκ.). *Βενετία, Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας.* — Ὁ πίνακας (τοῦ 1487) ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὴ ἄποψη ἐμφανίζεται σὰ φόρος τιμῆς στὸν Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι. Γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ στὸ ρεαλιστικὸ «μικρὸ κονσέρτο» στὰ πόδια τοῦ θρόνου, στὶς διαφορετικὲς στάσεις τῶν ἁγίων καὶ στὴν «προσωπογραφία» τῆς Παναγίας ὁ Μπελλίνι καινοτομεῖ.



XIII. ΙΕΡΗ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ (1487 - 88 — 73 × 119 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Πρέπει νὰ εἶναι λίγο προγενέστερη ἀπὸ τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Σὰν Τζιόμπε* κι ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ἀνοιχτὸ πρόβλημα. Ἡ ἀρχικὴ ἀπόδοση τοῦ πίνακα στὸν Τζιορτζιόνε εἶναι εὔγλωττη καὶ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση τοῦ ζωγράφου καὶ γιὰ τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξε σ' αὐτὴν ἡ τέχνη τοῦ Μπελλίνι.



XIV - XV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΛΙΒΑΔΙΩΝ (1500 - 1505 — 67 × 86 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Γιὰ νὰ ἐντάξη καλύτερα τὶς μορφὲς στὸ τοπίο ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι ἀνατρέχει στὴ φλαμανδικὴ τυπολογία τῆς καθισμένης Παναγίας κι ἔτσι ἐξισορροπεῖ τὴ σκηνὴ μὲ μιὰ σειρὰ λεπτῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὶς φόρμες καὶ στοὺς φωτεινοὺς τόνους, ἴσως μὲ κάποια ἐπίδραση τοῦ Ντὰ Βίντσι.

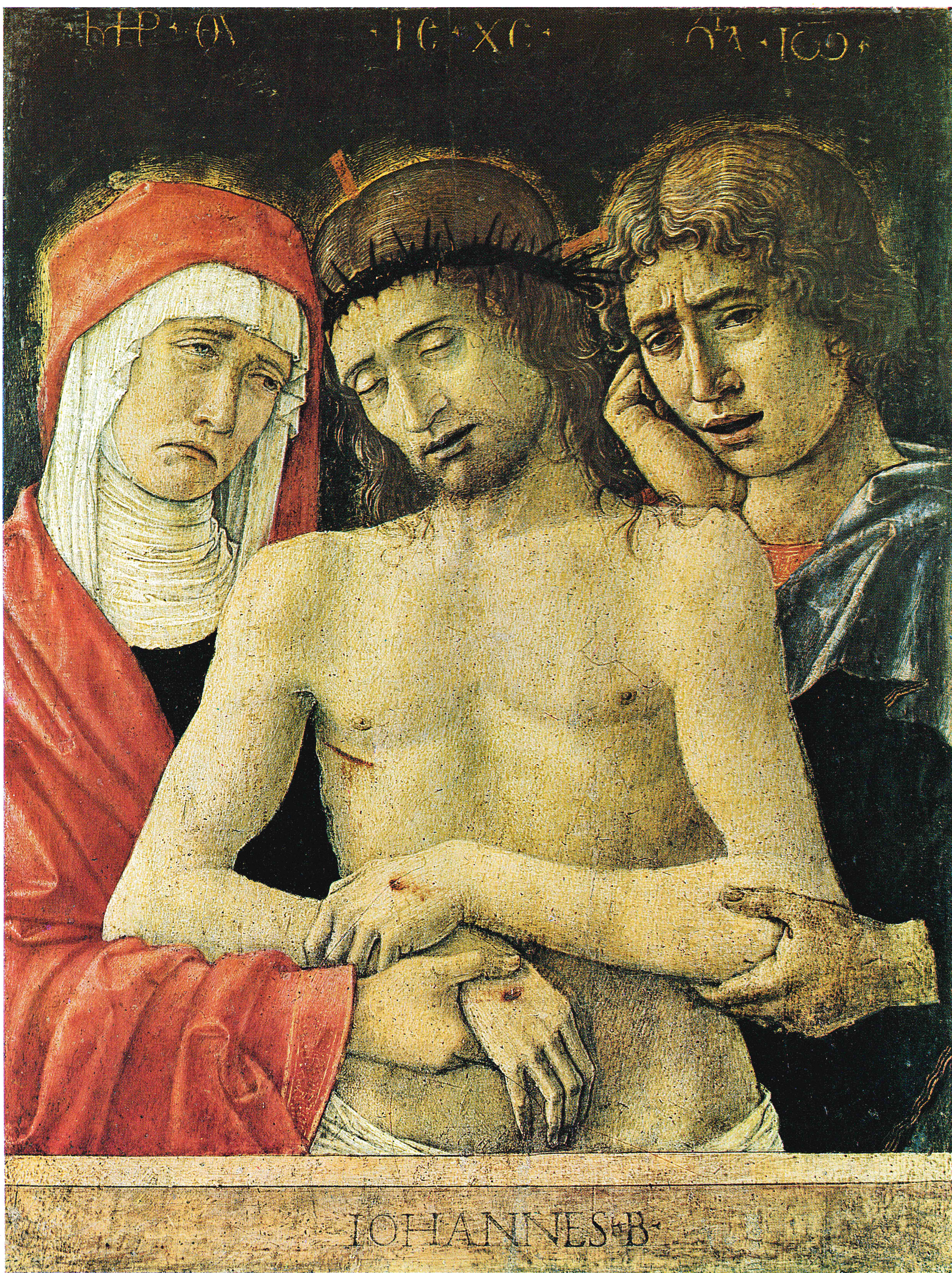


XVI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (62 × 47,5 ἑκ.). *Γλασκώβη, Πινακοθήκη Τέχνης.* — Στὴ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ Παναγίες ποὺ ζωγράφισε ὁ Μπελλίνι καὶ ἡ σχολή του, τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης μορφῆς - περιβάλλοντος λύνεται συχνὰ μὲ ἕνα παραπέτασμα. Ἐδῶ ἡ πυραμιδοειδὴς σύνθεση προβάλλεται ὁλόκληρη στὸ παραπέτασμα καὶ ὀργανώνεται σὲ σχέση μὲ τὶς διαβαθμίσεις τῶν τόνων.



XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (γύρω στὸ 1510 — 50 × 41 ἑκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε.* — Οἱ μεγαλύτεροι τεχνοκριτικοὶ (Μπέρενσον, Λόγκι, Παλλουκίνι) συμφώνησαν στὴν ἀπόδοση τοῦ πίνακα στὸν Μπελλίνι. Ὁ Μπελλίνι στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα ἦταν ἀκόμα ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐξέχοντες ζωγράφους τῆς Βενετίας, μολονότι ἐκεῖ ἐργάζονταν ὁ Τζιορτζιόνε, ὁ νεαρὸς Τισιανὸς κ.ἄ.

1





III



IV




MI·EREMINI·MEI·SALTEM
VOS·AMICI·MEI·







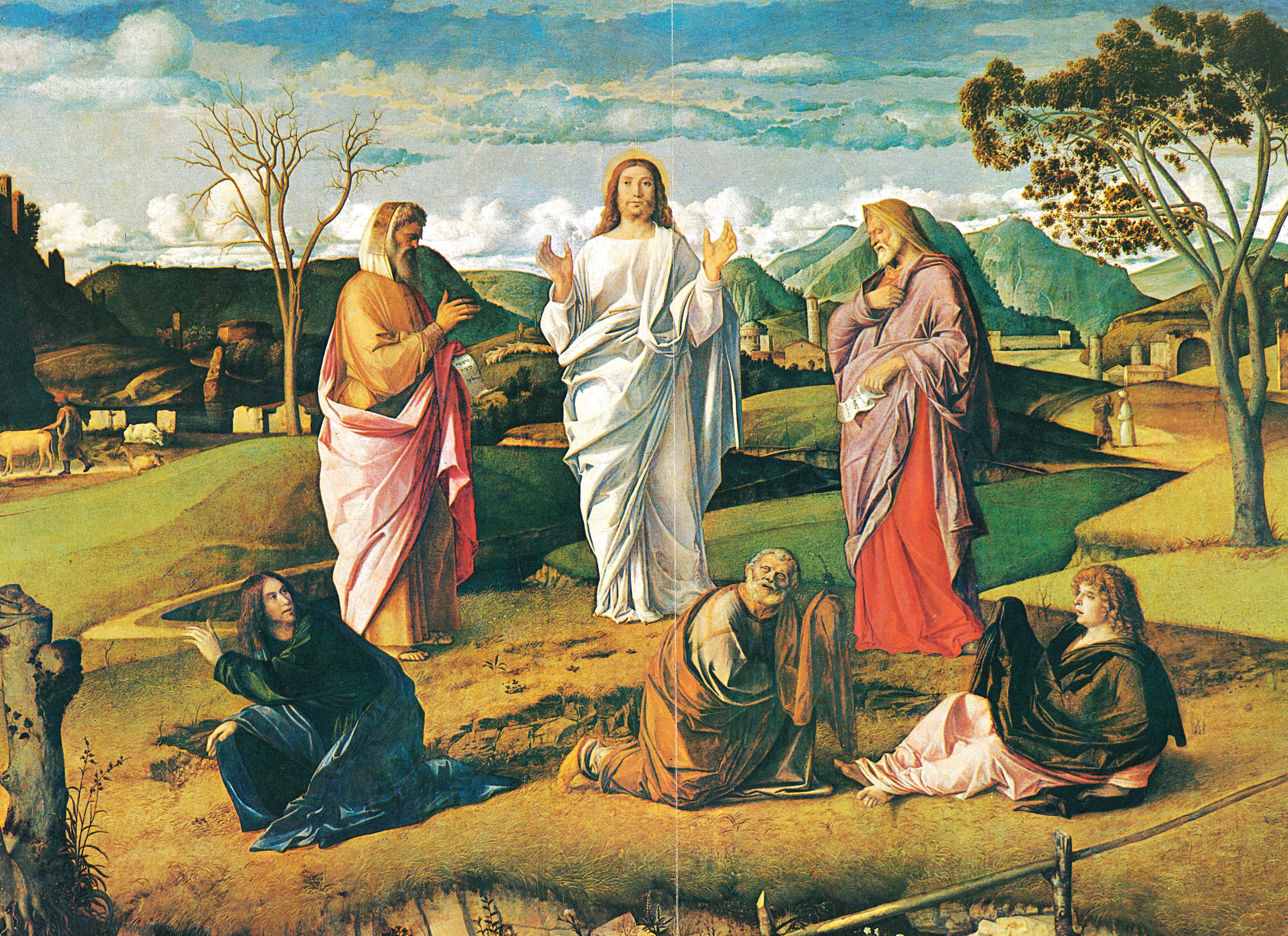
IX

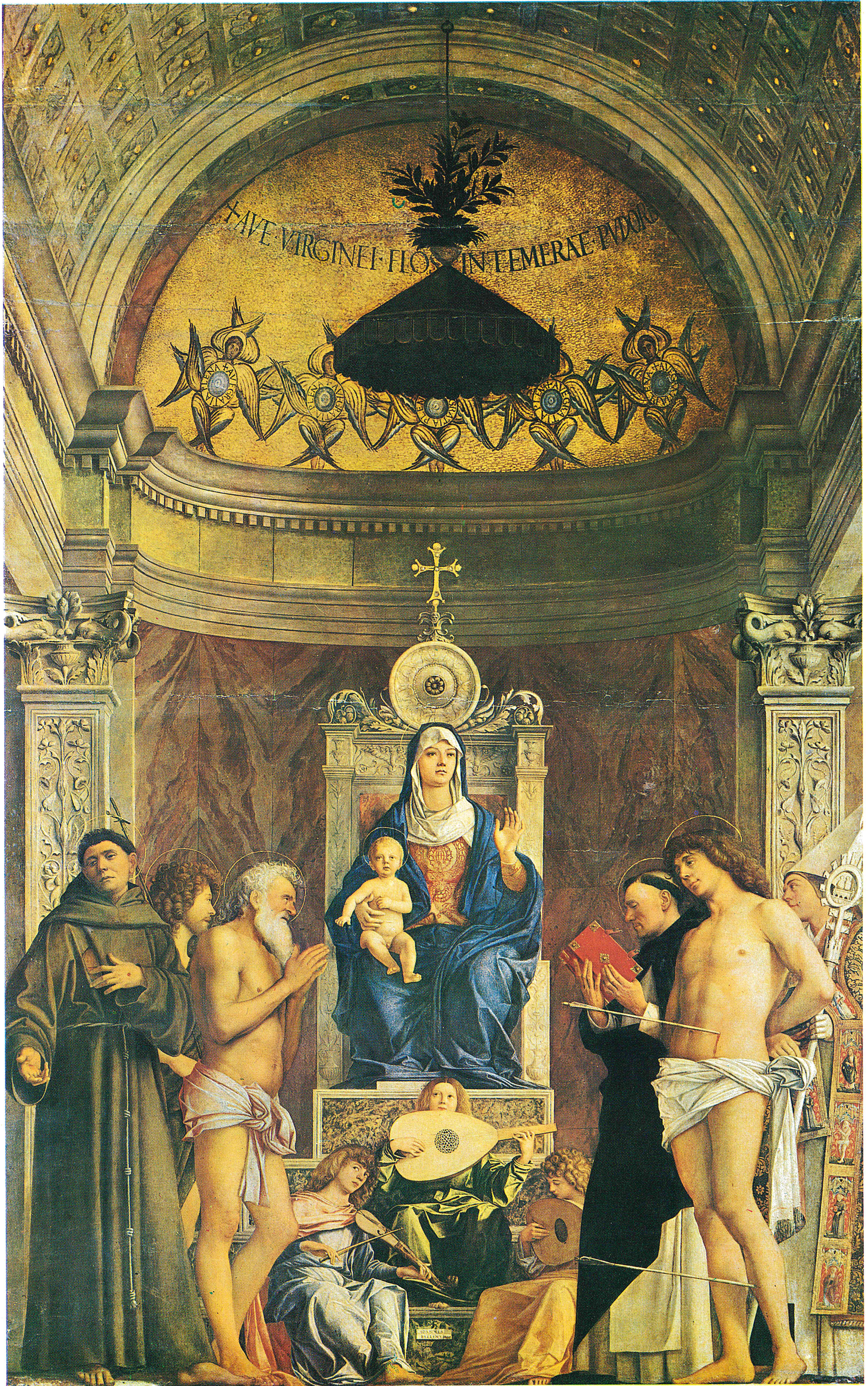


X








AVE VIRGINEI
INTEMERATE











Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεύτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ραφαήλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Νταβὶντ**
Τισιανὸς	**Ματὶς**
Χόλμπαϊν	**Πικάσσο**
Μπρέγκελ	**Μοντιλιάνι**
Ἐλ Γκρέκο	**Ντὲ Κίρικο**
Ρούμπενς	**Γύζης**
Βελάσκεθ	**Λύτρας**
Ρέμπραντ	**Βολανάκης**
Γκόγια	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!